

Silva, María Guadalupe

Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Silva, M. G. (2009) Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3619/ev.3619.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas

Guadalupe Silva
Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar la novela *El portero* de Reinaldo Arenas a la luz de ciertos aspectos de su biografía, en particular de lucha permanente por el derecho a vivir en libertad. Nos detenemos aquí en una figura típica que reaparece con insistencia en sus relatos: un hombre que sale, se fuga, salta, rompe, abre alguna puerta, busca otro espacio, no descansa nunca. Como una especie de matriz, esta figura lo representa a él, al autor, como su máscara; es el mito que crea de sí mismo y que reproduce en sus personajes.

Palabras clave: Reinaldo Arenas – *El portero* – autofiguración

Casi no hay relato de Reinaldo Arenas que no se refiera, de una manera u otra, a las peripecias de su biografía, y con ella a la razón de la que hizo una bandera: el derecho a vivir en libertad. No sólo como tema sino como causa misma del acto de escribir, esta razón es quizás su motivo más fecundo en términos de producción literaria y testimonial. Incluso la última línea de la carta en la que anunciaba su suicidio terminaba con una proclama que, como alguien advirtió, ya casi era un epitafio: “Cuba será libre. Yo ya lo soy”.¹ Con esto Arenas incluía su destino en el haber político de Cuba y de alguna manera regresaba simbólicamente a morir en la patria, en parte como José Martí y en parte también como aquel personaje de Borges, Juan Dahlmann, que moría por doble partida: en el hospital y en los pagos de sus ancestros, como el hombre de coraje que siempre había querido ser.² La inscripción política del grito “Cuba libre” carga la muerte de Arenas a cuenta del gobierno cubano, y sitúa la palabra “libertad” en un contexto de luchas ideológicas.

Desde su salida de Cuba como exiliado, y más aún tras el impacto de su autobiografía y la película basada en ella, la figura de Arenas quedó muy ligada a este debate político en cuyo terreno la noción de “libertad” tiene un sentido específico y polémico.³ Leerlo como si la Revolución Cubana no hubiera dejado huellas en su escritura sería intentar un ejercicio a contrapelo de las condiciones que posibilitaron la existencia misma de esa literatura. Todos sus libros fueron escritos después de que Arenas participara en la Revolución, y fueron acompañando su gradual renuncia a formar parte de ella, así como a escribir en su favor, lo que ocasionó su creciente marginalización, su censura, su encarcelamiento y por último su salida hacia el exilio. Fuera de esta experiencia sería imposible imaginar qué peso habría podido tener el motivo de la libertad en su literatura. O qué intensidad le habría dado Arenas al tema de la homosexualidad, a la rebeldía que tomó como destino, o a su pasión por la sátira y la parodia, modos de la insubordinación literaria.

Dentro de esta producción impresionantemente prolífica, hecha literalmente contra viento y marea, la novela *El portero* tiene un raro lugar: no forma parte de su “pentagonía”, no participa de otros “ciclos” de su narrativa, y fue escrita con mesura, disciplinadamente, a

¹ La observación es de Celina Manzoni (Miaja de la Peña 2008: 145-163).

² Según Reinaldo Arenas Martí regresó a Cuba directamente a morir luchando. Cf. “Los colores de la libertad” (entrevista; Ette 1996: 86). El cuento de Borges es “El Sur”.

³ La composición de su autobiografía, *Antes que anochezca*, fue larga y trabajosa, empezó en La Habana en 1974, en la clandestinidad, y terminó poco antes de la muerte de Arenas en Nueva York en 1990. Fue publicada dos años después, en 1992. La película *Before Night Falls* (2000) fue dirigida por Julián Schnabel.

diferencia del estilo más bien desaforado de otros textos.⁴ Los críticos marcaron estas diferencias con razón. Pero más allá de ellas también habría que notar los muchos otros aspectos en los que esta novela es coherente con el universo imaginario de Arenas, sobre todo en cuanto a los terrores, obsesiones y deseos que ordenan ese mundo. *El portero* narra en clave de fábula la historia de un exiliado cubano en Nueva York, pero habla también de la insoportable ubicuidad de la vigilancia, aun en el país de las supuestas libertades, y del carácter finalmente ideal, utópico y salvaje de la libertad. Estos temas no surgen por disquisición abstracta sino por una serie de operaciones figurativas. Quiero detenerme aquí en una figura típica que reaparece con insistencia en los relatos de Arenas: un hombre que sale, se fuga, salta, rompe, abre alguna puerta, busca otro espacio, no descansa nunca. Como una especie de matriz, esta figura lo representa a él, al autor; es su máscara, el mito que crea de sí mismo y que reproduce en sus personajes.

Autorretrato

El hecho de que Arenas haya escrito esta novela en Nueva York, que sea su primera novela del exilio y que trate de un joven parecido a él en varios aspectos, hace suponer que esta es una más de sus narraciones indirectamente autobiográficas y que el portero es otro más de sus representantes ficticios. Pero quienes leyeron sus memorias de *Antes que anochezca* sabrán también reconocer ahí a su íntimo amigo Lázaro Gómez Carriles, exiliado como él en 1980 por el puerto de Mariel, casi un hermano en quien Arenas encontró -así lo confiesa- un compañero de ostracismo:

Lázaro ha sido en el exilio para mí el único asidero a mi pasado; el único testigo cómplice de mi vida en Cuba; con él siempre he tenido la sensación de poder volver a ese mundo irrecuperable. Es difícil poder tener comunicación en este país o en cualquier otro cuando se viene del futuro. [...] La inmensa mayoría de la humanidad no nos entiende y no podemos tampoco pedirle que nos entienda; tiene sus propios terrores y no puede, realmente, comprender los nuestros, aun cuando quisiera; mucho menos compartirlos (Arenas 2001: 330).

En efecto, la experiencia del exilio es intransferible, y en *El portero* Arenas renuncia a despertar solidaridades a fuerza de sentimentalismo. Nada de melodrama, nada de ensayismo, ninguna compenetración con el alma sufriente del protagonista, ninguna solicitud de entrega al lector. Al contrario: montando perspectivas y cambios de registro, Arenas construye en *El portero* una fábula alegórica que, antes que empatía requiere distancia, y antes que distancia requiere sentido del humor para aflojar el rictus solemne que el tema del exilio suele propiciar.

Esta novela no pretende hurgar en la interioridad de los personajes ni desmenuzar los sutiles matices de la sensibilidad; su modo de tratar el tema apela más bien al giro parabólico: es un hablar oblicuo, sesgado, indirecto. Por eso no importa en definitiva si el protagonista refleja fidedignamente a Lázaro o al propio escritor, lo que interesa es que se parezca a ese personaje-matriz que reaparece en sus relatos. En este sentido Juan, el portero, juega un papel conforme al retrato de ese hombre que salta y se fuga, sueña, traspasa límites y violenta las prisiones, llámese Reinaldo Arenas, como en *Antes que anochezca*, o tenga el nombre, por ejemplo, de fray Servando Teresa de Mier, a quien Arenas consideró su *alter ego* (Arenas 1997: 23). En el fondo, de una manera u otra se está retratando a ese personaje turbulento, que no se detiene, que está siempre en el acto de cruzar algún umbral. Podría entonces leerse la novela

⁴ En relación con los "ciclos", cf. Ottmar Ette, "La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto" (Ette 1996: 95-138). Con respecto al estilo más mesurado de esta novela, cf. Dolores M. Koch, "Los monólogos de los animales (Sánchez 1994: 121-128). "Pentagonía" es el nombre que Arenas dio al ciclo formado por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

en función de tres unidades que organizan ese metarrelato al que podríamos llamar *de la libertad*; estas unidades son: vigilancia, movimiento y fuga.

Vigilancia

El montaje narrativo de *El portero* ya es en sí mismo una forma de prisión. La mirada que domina la novela (de hecho tan dominante que ningún panóptico podría explicarla) no es la del protagonista sino la del narrador, oculto como un vigía bajo la inquietante primera persona del plural: “nosotros”. Este sujeto cumple la función de un informante; lo imaginamos dictando o escribiendo su texto, que abarca toda la novela, sin que nos sea posible determinar su identidad como individuo, ya que no existe la menor diferencia entre esa voz y la del grupo al que representa. “Nosotros” no designa a varias personas sino a un colectivo personificado: es “el exilio”, la comunidad cubana en los Estados Unidos; de la que Juan, como el propio Arenas, forma y no forma parte.

Este narrador cumple así las funciones de un *Big Brother*. No del todo anónimo, sin embargo, dado que entra mostrando la cara: “somos un millón de personas”, una “poderosa comunidad”, “ciudadanos prácticos, respetables, muchos enriquecidos, y miembros de la nación hoy por hoy más poderosa del mundo”.⁵ De ahí su interés en el portero, para ellos una extravagancia, un “caso” en este cuerpo homogéneo cuyo crecimiento depende en buena medida de su credibilidad dentro del sistema norteamericano, para el cual no deja de ser, él mismo, una entidad ajena y sospechosa. Por eso anuncia de entrada su preocupación: “Esta es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico; al contrario, exploró caminos absurdos y desesperados y, lo que es peor, quiso llevar por esos caminos a cuanta persona conoció.” (15) Desde el punto de vista de la novela (es decir, del autor implícito), esta descripción favorece al protagonista, lo pone en el lugar del extraño, el independiente, el individuo libre que desagrada a todo organismo disciplinante. Es el hombre que se escapa, el que cruza la puerta.

El hecho de que sea portero tiene por supuesto valor simbólico. Todo el espacio, en realidad, significa más de lo que es y tiñe de espacialidad incluso lo que no es físico. Así el edificio, las habitaciones, la ciudad, las relaciones humanas, la sociedad, la civilización entera, todo se presenta como un intrincado complejo urbano carcelario... y zoológico. Desde el momento en que vemos al portero por la mirilla de un ojo espía -la del “nosotros”-, la escena de este mundo sofocante ya se está montando. En la perspectiva de Juan Nueva York es una pecera, los edificios son prisiones, los departamentos jaulas, y en su diminuto cubículo de trabajo él mismo “semejaba también un exótico pez que se debatía entre cristales buscando una salida que no existía y sintiendo que la falta de oxígeno lo condenaba a perecer en breve” (33). El escenario no podía ser más inhóspito para el portero, que tiene allí un lugar triplemente extraño: extraño a su país por el exilio, extraño a la comunidad del exilio por su vocación de soledad, extraño cual *exótico pez* a la nación que lo alberga.

Es parecido el lugar que Reinaldo Arenas se da a sí mismo en la novela. Como Cervantes en el *Quijote*, y como él mismo en otros de sus propios textos, Arenas se incluye como personaje dentro de la ficción para imaginar cómo sería visto por ese grupo de emigrados. Este ingreso ocurre en la segunda parte de la novela, cuando el narrador explica por qué este informe fue escrito por un equipo sin experiencia y no por “esos individuos aislados que son, o se dicen ser, verdaderos escritores”, un Cabrera Infante, un Heberto Padilla, un Severo Sarduy, un Reinaldo Arenas (151). La razón, dice, es muy sencilla: es que cada uno de estos escritores padece algún vicio deformante de la realidad, y el de Arenas es “su homosexualismo confeso, delirante y reprochable [que] contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio...” (152). El

⁵ *El portero* (2004). Barcelona, Tusquets, 14-15. En adelante las citas son de esta edición.

peligro está entonces, como vemos, en la falta de medida, sea sexual o de estilo, en el desafuero. Pero como en la presentación del portero, de nuevo esta objeción tiene que leerse a *contrario* de lo que dice, ya que no está ahí justamente para expresar el buen criterio de ese público, sino más bien para mostrar su temor a las licencias literarias; un temor incluso moral. Pero lo interesante no es sólo que Arenas se auto-excomulgue de este público, sino que se incluya, en el mismo acto, dentro de este otro grupo de “individuos aislados” que pese a las distancias forman el canon marginal de las letras cubanas. Al hacer cuarteto con ellos –todos escritores consagrados–, Arenas se da un lugar no menor en la literatura del exilio, un lugar a la vez destacado, representativo e independiente.⁶ Y se da el gusto, de paso, de criticar a quienes lo acompañan.

No es difícil entonces presumir cómo funciona el mecanismo de afinidades en la novela: cuando más se parodia el discurso del exilio, más sobresale la pureza solitaria del portero. Queda por último un tercer participante: *ellos*, los norteamericanos, los habitantes del edificio y la ciudad. Estos personajes son irremediablemente ajenos, son la *otra cosa* que excede al portero, al autor detrás del portero y aun al “nosotros”; son el exterior con referencia al cual saltan las reales diferencias.

Movimiento

La novela busca un efecto de inestabilidad, de flujo, en la medida que cambia al avanzar y produce la idea de algo que se mueve. De principio a fin se producen sorpresivos cambios de registro, que van de la sátira a la fábula y finalmente a lo maravilloso. Sería posible distinguir tres momentos en este despliegue:

[1] Al principio, en las primeras páginas, la novela tiene el aspecto de un relato más o menos realista dentro de un escenario que nos es familiar, Nueva York. Sin embargo a poco de empezar se va notando el cariz fantástico de la historia, empezando por el disparate de la situación narrativa (el gigantesco panóptico) y la extravagancia de unos personajes (los inquilinos) demasiado extraños para ser posibles. Las rarezas de estos personajes no producen sin embargo un efecto de caos, sino de orden y sistema, dado que forman un inventario de vicios y manías, un catálogo en el que se reconocen los típicos clisés de la crítica antinorteamericana: tanto las formas de la esclavitud capitalista –el afán de éxito, consumo, salud, riqueza, juventud, status, etc.–, como los diversos modos del individualismo –desde el hedonismo hasta la obsesión mesiánica.⁷

[2] La sorpresa mayor se reserva sin embargo para la segunda parte del libro, cuando descubrimos que los animales saben hablar, y que no sólo hablan sino que confabulan. La novela empieza entonces a parecer una versión latinoamericana de *Animal Farm*, aquella fábula política en la que George Orwell denunciaba a diestra y siniestra tanto la explotación capitalista como la explotación soviética. En la novela de Arenas los animales conspiran para rebelarse contra sus dueños y buscan el apoyo de Juan, el humilde portero que tan bien los

⁶ En la misma época (1986) Sarduy hace un diagnóstico similar: “Yo creo que hay una unidad de la literatura cubana aunque quiero decir que, a pesar de mi interés por la literatura cubana *in situ*, es decir por leer literatura cubana que se produzca allí en Cuba, si hoy en día tuviera que señalar a los dos grandes autores cubanos, no vacilaría en decir que son Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. Y esto lo digo realmente con toda objetividad. Los dos más importantes están fuera de Cuba” (Machover 2001: 244).

⁷ Junto con la previsible instrumentalización sexual del portero, es notable la insistencia con que muchos de estos inquilinos quieren convertirlo a su propia fe: uno busca convencerlo de que los dulces son la panacea de la vida, otro insiste en convertirlo a la Iglesia del Amor Incesante, otra se empeña en regenerarlo dentro del comunismo, otro pretende fascinarlo con las glorias de la ciencia, etc. Todos en alguna medida son predicadores de una buena nueva para la humanidad, evangelistas al fin.

entiende porque también él, aunque no lo sepa, está un poco más acá de los humanos, justo en el umbral que los separa del mundo salvaje. Juan es un exiliado hispano, o sea una persona de segunda categoría que ha sido desterrada de su medio natural y que, como casi todos estos animales, no goza de los plenos derechos del hombre. En la mirada de los inquilinos el portero no es más que una función, no existe sino como sirviente o materia bruta a moldear. O sea que a través de Juan vemos la locura de los inquilinos, pero ellos no pueden verlo, escucharlo y mucho menos entenderlo.

[3] En su último tramo la novela cobra un giro espectacular que culmina en apoteosis. Juan es liberado de la prisión hospitalaria por los animales y con ellos parte en éxodo hacia el sur, en busca de la tierra prometida. A lo largo de este viaje se produce una transformación maravillosa: de pronto la naturaleza se reconcilia, el mundo despliega toda su bondad, grandes cortejos de animales y seres de todas las especies salen de los bosques, llanuras, pantanos y cielos para sumarse a la caravana de migrantes, y todos unidos cruzan la línea del ecuador hasta salir majestuosamente de nuestra vista y de la novela. A tal punto se ha transformado el mundo que para entonces ni siquiera el narrador es el mismo: incluso él proclama ahora al portero como su salvador, la “única esperanza” para “un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado”, un pueblo que espera “el día de la venganza” (245-6). Convertido en creyente, el narrador habla con la voz de los antiguos profetas bíblicos, y evoca con ese tono el libro del Éxodo, prototipo de la nación errante en busca de su Estado. Su lenguaje recrea el imaginario de la diáspora, pero de modo tal, con tan inesperado ímpetu, que en el revés de ese discurso profético y vindicativo puede leerse, una vez más, el gesto paródico de Arenas.

Este final es enigmático. Vemos a los animales salir en estampida pero no llegamos a ver si llegan a ninguna parte. Luego, en un apéndice titulado “La puerta”, Juan habla por única vez en primera persona sobre el significado de este símbolo, pero lo hace en modo potencial, como sugiriendo el carácter posible y a la vez indecible de su existencia: “Al final *habría* una puerta por donde la paloma torcaza, al trasponerla, *encontraría* su paisaje añorado...” (247, énfasis míos). No sabemos si ese paisaje existe efectivamente o si tan sólo es la figura de un deseo. Lo que sabemos con seguridad es que esa puerta simboliza la vuelta al origen luego de un largo peregrinaje, y que Juan no la traspasa.

Ya desde el epígrafe al comienzo, la novela da señales de su relación con la Biblia. Una de las conexiones más obvias es el nombre del portero, Juan, que remite al discípulo más amado por Cristo, llamado Juan *de Patmos* por haber sido desterrado a esa isla “por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús” (Ap 1, 9). Justamente en Patmos el apóstol escribe el Apocalipsis, último libro del Evangelio en el que se anuncia el final del mundo y la restauración del paraíso. No hace falta indicar la coincidencia entre ese relato de restauración y el significado de la puerta en *El portero*, ni tampoco reparar en el detalle de que tanto Juan de Patmos como Reinaldo Arenas fueron castigados justamente por dar testimonio, cada uno de su fe. El libro del Apocalipsis narra un hecho que sucede fuera del tiempo, en territorio visionario, así como en la novela de Arenas el desenlace ocurre en un mundo que no es precisamente histórico, sino que tiene lugar en el *locus amoenus* del deseo, el sitio donde cada uno “encontraría su paisaje añorado”.

No es fácil por lo tanto decidir dónde termina la parodia y dónde empieza la real melancolía de la novela, tan llena a su vez de nostalgia por ese paisaje nunca realizado, ni siquiera entrevisto detrás de la puerta. El alcance paródico de este cierre es imprecisable, porque si bien el imaginario utópico alimenta idearios y narrativas con los que Arenas no comulga, el simbolismo de la puerta logra conciliar el anhelo de todos: de los animales, del portero, de la comunidad en el exilio. La fantasía liberadora no pierde nada de su eficacia, ni siquiera al ser reducida al modo potencial, reenviada a su condición de espectro y confinada a la ilusión. En su ir hacia lo maravilloso, en este movimiento hacia lo extraordinario que está a punto, pero sólo a punto de hacerse posible, la novela expresa finalmente su tragedia íntima.

Porque todo consiste, al cabo, en peregrinar hacia una imagen que deslumbra y enceguece, pero que en el último instante se muestra como lo que realmente es: una imagen mítica, fugitiva, la escenografía del deseo.

Fuga

El relato se transforma así hasta llegar a este desenlace en el que alcanza un punto de fuga; *opera aperta* que escenifica la vocación de movimiento y libertad, la necesidad de estar siempre desplazándose, siempre en otro lugar, aunque en el límite ese lugar sólo exista en el plano del deseo —cuya misma condición, por otro lado, es el desplazarse. Cuando todavía la “cortina de hierro” dividía al mundo en dos, Arenas buscó situarse fuera de ambas opciones; escapó de Cuba, luego de Miami, y siguió defendiendo el derecho a la crítica como condición natural del escritor.⁸ Si su vocación era el grito, como dijo más de una vez, posiblemente ese grito fuese para él una forma de permanecer en lo salvaje, un modo de salirse por vía del cuerpo y lo simbólico hacia el exterior de sí mismo: la boca abierta, el sonido retumbando, reverberando, golpeándolo todo.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (2001). *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.

------(2004). *El portero*, Madrid, Tusquets.

Ette, Ottmar (ed). (1996). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Machover, Jacobo (2001). *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, Universitat de València.

Manzoni, Celina (2008). “Nocturno cubano”. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid-México, Iberoamericana-UNAM, 145-163.

Sánchez, Reinaldo (ed.) (1994). *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal.

⁸ Esto declaró Arenas al llegar a los Estados Unidos: “La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar.”. (Arenas 2001: 309)